



LA NUBERU BAGU Y EL NUEVO JAPÓN: HISTORIAS CRUELES DE JUVENTUD

The Nuberu Bagu and the New Japan. Cruel Stories of Youth

Antonio Santos

Universidad Cantabria

E-mail: antonio.santos@unican.es



FIRMA INVITADA

En 1956 se estrenaron en Japón tres largometrajes basados en novelas de Shintaro Ishihara. Su éxito originará una serie de películas, antesala de la Nuberu Bagu: un joven cine encaminado a la transformación radical del séptimo arte y de la sociedad japonesa, cuyos representantes se muestran muy críticos con su tiempo. Los trabajos innovadores que realizaron estos jóvenes cineastas autorizaron a algunos críticos a reconocer en ellos la vanguardia de una *Nueva Ola*. El ejemplo más distinguido de esta desviación hacia posiciones radicales lo proporcionó Nagisa Oshima con sus *Historias crueles de juventud* (1960).



Comparten estos jóvenes cineastas parecido interés por la exploración formal, encaminado a la renovación del lenguaje; un movimiento radical y revolucionario, orientado a practicar una nueva lectura.

In 1956 three motion pictures, based upon novels written by Shintaro Ishihara, were released in Japan. Its success will stimulate the production of new films, forerunners of the so called Nuberu Bagu: a young national cinema oriented to the radical transformation of the Japanese films and society. The new filmmakers were very critic with his time and country, and they were the basis of an avant-garde film movement in Japan. The most distinguished member of this group was Nagisa Oshima, the author of emblematic films as Cruel Story of Youth (1960).



All these young filmmakers will share a common interest for the formal exploration towards the renovation of film language, as they tried to practice a radical and revolutionary cinema, a new way of understanding their country, with the final purpose to renew the cultural and cinematographic patterns in Japan.

Japón; cine japonés de posguerra; Nuberu Bagu; Nagisa Oshima; cine, política y sociedad.



Japan; Japanese postwar cinema; Nuberu Bagu; Nagisa Oshima; films, politics and society.

Recibido: 30-11-2019. Aceptado: 03-02-2020



1. Japón y el nuevo cine de la crueldad

El presente artículo explora las relaciones estrechas que se producen entre el cine y la realidad de su tiempo, tomando como modelo la siempre original y fecunda cinematografía japonesa. La sociedad del país asiático experimentó, a lo largo de los años 50, una profunda transformación tras padecer una severa derrota y una ocupación militar hasta la fecha desconocida. El archipiélago supo adaptarse a la nueva situación para verse reconstruido, desde sus mismos cimientos, con toda su fortaleza. Surge así un nuevo Japón, capaz de renovarse por completo sin prescindir de las bases más profundas de su tradición y su cultura. El éxito político y económico no careció de tensiones ni de contradicciones en el proceso, lo que desembocó en reacciones airadas y violentas protagonizadas por amplios sectores de la sociedad. El aumento de la riqueza no repercutió en el bienestar de las familias y de los ciudadanos; los acuerdos de cooperación con el antiguo enemigo americano generaron un sentimiento profundo de rencor y de humillación en amplios sectores de la ciudadanía. La frustración compartida degeneró en actitudes rebeldes y nihilistas que marcaron una huella profunda en el país, y particularmente entre los estudiantes y los sectores más jóvenes de la población.

El cine, gran notario de nuestro tiempo, levanta acta de estos años de confusión y crisis. Partiendo de tal evidencia, el artículo traza un panorama sobre la situación política y social japonesa durante los años 50 para, a continuación, confirmar cómo el llamado Séptimo Arte levantó testimonio de un periodo tenso y contradictorio en el devenir de un país que, como nueva Fénix, resurgía con fuerza de sus cenizas. La juventud japonesa más rebelde y contestataria, reconocida en la llamada *Generación Taiyozoku* (la Tribu del Sol), dio voz a una nueva sensibilidad hedonista y amoral, que aspira a romper con los principios más arraigados de la tradición japonesa. De manera muy particular, la familia se denuncia como una estructura social anacrónica y disfuncional, como lo es el mismo Estado, entendido como una gran familia deficientemente ensamblada.

Gobernadas por la voluntad de cambio y bajo el parasol de una sensibilidad compartida, un buen número de películas, dirigidas por cineastas emergentes, buscan en el cine una nueva forma de disidencia, un espacio inédito de libertad. Otro tanto sucedía con los nuevos cines que afloraban en distintas geografías cinematográficas del planeta. Rompiendo explícitamente con una tradición cinematográfica en la que no se reconocen, los jóvenes directores recogen la llama inconformista y rebelde de la *Nouvelle Vague* francesa, de la que toman el nombre genérico, *Nuberu Bagu*, un apelativo que reúne a un grupo dispar de cineastas firmemente comprometidos con la renovación ética, política y estética de la sociedad japonesa a través del cine, el nuevo arte de los nuevos tiempos.

Impulsados por un movimiento generacional de naturaleza espontánea, los jóvenes artistas dan forma a un nutrido catálogo de películas, definidas por el contenido político y orientadas a denunciar las contradicciones internas de la sociedad japonesa y sus valores éticos y estéticos, rechazados por estar fuera de su tiempo. Es preciso, en primer lugar, renovar el lenguaje artístico, actualizarlo, como estrategia básica cuyo objetivo último sería la regeneración de la sociedad en su conjunto. De este modo, y guiado por la radicalidad formal y política, el cine se descubre como un poderoso instrumento de transformación.

El artículo que aquí comienza se refiere, de manera especial, a los hitos fundamentales de este movimiento cinematográfico, reconociendo en el mismo algunas de las bases literarias y culturales más sólidas de la posguerra. A la espera de realizar un análisis pormenorizado de algunas

*Rompiendo
explícitamente
con una tradición
cinematográfica
en la que no se
reconocen, los
jóvenes directores
recogen la llama
inconformista
y rebelde de la
Nouvelle Vague
francesa, de la que
toman el nombre
genérico, Nuberu
Bagu*

de estas películas, tarea que se deja pendiente para una futura ocasión, el artículo ejemplifica la sensibilidad ética y estética de esta *Nueva Ola* en su representante más característico: Nagisa Oshima. Desde *La ciudad del amor y de la esperanza* (1959) hasta *Gohatto* (1999), Oshima dio forma a una filmografía rebelde y contestataria, polémica y atrevida; discutida y discutible, pero siempre en busca de la libertad, un objetivo que se anhela aun sabiéndolo imposible. La obra de Oshima, como la de otros cineastas próximos, da una nueva forma a la idea que Bazin definió como *el cine de la crueldad*. No se explora el mundo como un escenario cruel; es cruel nuestra forma de relacionarnos con el entorno y con nosotros mismos; y por eso mismo es cruel la forma de representarlo. La crueldad busca el placer en el sufrimiento, o en la forma de imaginarlo; pero dar forma artística a ese desajuste emocional puede ser también una estrategia de denuncia, una catarsis, un ejercicio de liberación. O, desde el entorno creativo, una manera perturbadora de buscar y explorar la belleza: la seda desgarrada por la espada; la crónica de jóvenes extraviados en un laberinto del que no se conoce el origen y en el que no se vislumbra ninguna salida porque, probablemente, no la hay.

A lo largo del artículo exploramos territorios de incertidumbre y conflicto, de crisis y desesperanza, de dolor y amargura, de amor y muerte. Y donde, sin embargo, las imágenes se impregnan de una descarnada belleza que no deja lugar a la indiferencia. Crónicas edificadas sobre el vacío, poesía del desgarrar. Son solo historias; historias que incomodan y perturban. Son historias crueles de juventud.

Al finalizar la década de los 50 los ingresos per capita habían superado los mil dólares anuales

2. A la sombra del volcán

Japón, 6 de agosto de 1955, aniversario del holocausto atómico: Hiroshima acoge la Primera Conferencia Internacional para proscribir el armamento nuclear. Unas semanas más tarde, en septiembre, Japón ingresó en el GATT (Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio); al año siguiente se restablecieron las relaciones diplomáticas con la Unión Soviética. Libre del veto de la superpotencia vecina, el país asiático fue por fin admitido en el seno de las Naciones Unidas. Más aún, se alzó como miembro no permanente de su Consejo de Seguridad.

Aquel mismo año se había establecido la Agencia Japonesa para la Energía Nuclear, con fines exclusivamente civiles y contraria a su uso militar. Sin embargo, la medida, tomada en un archipiélago que acababa de sufrir la devastación atómica, se tornó impopular. Pese a las numerosas voces contrarias, en 1957 se pone en marcha el primer reactor nuclear japonés, en Tokimura.

Al finalizar la década de los 50 los ingresos *per capita* habían superado los mil dólares anuales. La mayor parte de sus antiguas industrias habían sido reconstruidas, y la producción industrial superaba en más del doble a la del periodo anterior a la guerra. El producto nacional bruto era, en términos reales, un 50% más alto, y la renta *per capita* en torno a un 10% mayor. Asimismo, las exportaciones se impulsaron rápidamente (Allen, 1980, pp. 206-207).

El país devastado de hacía tan solo una década no solo se había distanciado abismalmente de las lamentables condiciones de vida que sufrían las restantes naciones asiáticas: incluso había superado en nivel de desarrollo a la mayoría de los países occidentales.

Una vez concluida la ocupación americana, el paso del tiempo iba liberando de sospechas a los grandes *zaibatsu* que ampararon económica e industrialmente el expansionismo de pasadas épocas. Aunque algunos de ellos consiguieron ser restaurados, su peso específico ya no era ni mucho menos tan importante como lo había sido antaño. Los recursos internos de cada em-

presa se ocupan de todas y cada una de las etapas productivas: desde su diseño y manufactura hasta su distribución y comercialización.

Pese a recuperar su hegemonía en el desarrollo económico del país, los antiguos clanes familiares se vieron absorbidos por grandes corporaciones bancarias con numerosas ramificaciones: los *keiretsu*, arterias financieras que vertebran e insuflan energía a la expansiva economía japonesa. De ellos rebrotan nombres otrora sospechosos de colaborar con el Gobierno militarista como Mitsubishi, Sumitomo o Mitsui. No es menos cierto que algunos de los conglomerados más importantes que surgieron después de la guerra fueron creados por nuevos empresarios que, en algunos casos, tenían orígenes humildes. Este había sido el caso de las pujantes industrias Honda y Matsuhita.

Naturalmente la estabilidad política que ha gozado por lo general el país desde el final de la guerra ha sido otro apoyo decisivo en favor del espectacular desarrollo económico. Un mismo partido, el PDL, se mantuvo siempre en el poder, salvo en el intervalo 1947-1948. Ahora bien, el desarrollo político y económico del pueblo japonés, su rehabilitación internacional y la recuperación de la propia autoestima hacían tanto más irritante la presencia de soldados y bases norteamericanas en su territorio. Téngase presente que todos los indicios favorables anteriormente enumerados no pusieron en menoscabo la relación indisociable que el Japón mantiene con los Estados Unidos. Todo lo contrario, desde el fin de la guerra los contactos entre los dos países eran muy estrechos y Japón continuaba dependiendo de la gran potencia americana en cuestiones tan básicas como eran la defensa y la balanza comercial.

El hecho de que casi el 30% las exportaciones dependieran de los Estados Unidos parecía, a la postre, una imposición comercial. Si a esto se suman los tratados de seguridad y la sumisión debida a sus vencedores, parecía bien frágil la independencia de un pueblo que había sabido recuperar su camino por la senda de la paz y la democracia.

Asimismo, la americanización progresiva de los hábitos de vida autóctonos y la contaminación de la propia cultura eran fenómenos que preocupaban, no poco, a una parte sensible de la población. El lenguaje japonés adaptó la mayoría de sus neologismos de la lengua inglesa, alterando el léxico cotidiano. No cabe duda que la popularización del cine americano tras la guerra contribuyó poderosamente a la propagación de los hábitos ultramarinos entre la población, particularmente la más joven.

Bajo estas circunstancias, el 19 de enero de 1960 se ratificó el Tratado de Seguridad y Cooperación Mutua entre Japón y los Estados Unidos: el siempre polémico Anpo jōyaku o, sencillamente, Anpo: el marco determinante en las relaciones internacionales del país. Cuando menos, la renovación del acuerdo dejaba claro que las fuerzas americanas consultarían al Gobierno japonés antes de utilizar con fines bélicos sus bases en el país. Esto significaba, en pocas palabras, que Japón tendría derecho de veto a su uso. Por otra parte, el tratado tenía una vigencia de diez años. Podía ser prorrogado, pero asimismo cualquiera de las dos naciones tendría derecho de cancelarlo, notificando dicha decisión con un año de anticipo.

El nuevo tratado era indiscutiblemente más ventajoso que el precedente; pero pese a todo desató la cólera por parte de la oposición izquierdista. Tras haberse abonado una situación extraordinariamente tensa, la firma del acuerdo provocó una reacción airada entre distintos colectivos opuestos. El Zengakuren, o Sindicato de los Estudiantes, alejado ya del Partido Comunista, se alió para la ocasión con todas las fuerzas de la izquierda. Cientos de miles de manifestantes saltaron a la calle y ocasionaron graves disturbios. En el transcurso de una manifestación ante

El nuevo tratado era indiscutiblemente más ventajoso que el precedente; pero pese a todo desató la cólera por parte de la oposición izquierdista

la Dieta, una estudiante, Michiko Kamba, halló la muerte: la revuelta ya tiene su mártir, lo que torna aún más violenta la acción de los opositores. Ante la magnitud de la protesta, debió ser cancelada la visita del presidente Eisenhower al Japón, prevista en junio de 1960.

Pese a todo, a finales de ese mismo mes se ratificó el tratado. Fruto de la situación, arraiga un generalizado sentimiento de frustración entre los jóvenes japoneses, quienes barruntan una generación tan reprimida como la de sus mayores en tiempos de la guerra. La rabia desemboca en actitudes rebeldes y nihilistas, que dejarán su huella en el joven cine japonés de los años 60.

Al año siguiente de las revueltas se pactó el Acuerdo Aduanero entre Japón y los Estados Unidos. Meses después se firman intercambios comerciales con la República Popular de China. Y en 1963 se hace otro tanto con la Unión Soviética. De este modo Japón afianza los lazos mercantiles con sus tres formidables vecinos. Además, el rehabilitado país no cesa en estrechar vínculos con otras potencias. También en 1962 se había firmado un tratado con Gran Bretaña sobre el comercio y el transporte marítimo y aéreo.

Desde principios de la década cobra progresiva importancia la industria pesada en el desarrollo del país. En 1961 producía el 60% del total manufacturado, y ya suponía casi la mitad de las exportaciones. Aquel mismo año Japón ocupó el primer lugar del mundo en la construcción de navíos; el cuarto en la producción de aceros, el quinto en la de automóviles y el sexto en generación de energía eléctrica.

Sin embargo, el desarrollo más notable de la década de los 60 se produjo en la industria del automóvil. En 1960 ya se había producido una gran cantidad de motocicletas, pero el número de vehículos de cuatro ruedas allí ensamblados apenas llegaba al medio millón. Cinco años después su producción casi se había cuadruplicado. Y a finales de los 60 se había aupado a la segunda posición mundial en fabricación de automóviles. En estos momentos, su producción doblaba a la británica. La pujanza del sector automovilístico trajo consigo, por derivación, un importante despunte en todas las industrias complementarias: neumáticos y motores; piezas, máquinas y herramientas, lo que a su vez estimulaba una industria en incesante proceso expansivo.

La reconstrucción del país vino a acuñar el término *kôdo seicho* (elevado crecimiento), y con él la aparición del mito de la nueva sociedad de clase media (*shin chukan taishu shakai*), un nuevo *seikatsu* o forma de vida, de la que el cine de Yasujiro Ozu ofrece un ejemplo vivaz, aunque poco estridente (Phillips, 2003, p. 158). Precisamente el término "*arakui*" (brillante) se convirtió desde mediados de los años 50 en el adjetivo más recurrente a la hora de calificar los cambios que experimentaba la sociedad japonesa. Sin embargo, no todo eran maravillas en aquel país tan sorprendente. Sin ir más lejos, el aumento de la tasa de natalidad y la concentración de vecinos en reducidos perímetros urbanos provocaron desasosegantes efectos de hacinamiento.

En los años sesenta, Tokio rebasó los ocho millones de habitantes —esto sin contar con la colindante Yokohama y todas las poblaciones limítrofes—, convirtiéndose entonces en la mayor ciudad del planeta. El precio del suelo urbano comenzó a dispararse, y no solo en la capital. Todas las principales ciudades comenzaron a sufrir muy serios problemas de contaminación del aire y del agua. El espacio para alojamiento era verdaderamente irrisorio, mientras que los desplazamientos en las ciudades se hacían tan largos y enrevesados que condenaban a los trabajadores a largas horas de viaje antes de llegar a sus destinos.

Poco se avanzó en asuntos de seguridad social. La mayoría de las universidades, mal financiadas y con excesivo número de estudiantes, impartían unos planes de estudio muy deficitarios. Además, las infraestructuras eran todavía muy insuficientes. No es menos cierto que se re-

La reconstrucción del país trajo consigo la aparición del mito de la nueva sociedad de clase media, una nueva forma de vida, de la que el cine de Yasujiro Ozu ofrece un ejemplo vivaz

generaban con enorme velocidad. Por citar un ejemplo: en 1960 el tendido férreo japonés no alcanzaba los 27.000 kilómetros. Quince años más tarde ya superaba los 340.000 kilómetros (Beasley, 1995, p. 358).

Como consecuencia del precipitado cambio de vida, brota a la par un sentimiento común de confusión. Se incrementa la brecha entre las generaciones adultas y los más jóvenes, de las que el cine de la época traza una oportuna crónica. Crece, asimismo, la delincuencia juvenil y aumenta la tasa de criminalidad, pese a que esta sea posiblemente la más baja de entre todos los países desarrollados.

El sector económico a menudo no halla reparos en reprimir la actividad sindical. En realidad, se procura atraer al sindicato hacia la propia empresa, para hacer de ella algo propio. Se entiende al cabo que el objetivo de empresarios, sindicatos y trabajadores debe ser el mismo: hacer posible la prosperidad de la compañía, lo que repercutirá favorablemente en todos sus trabajadores.

De este modo las empresas se organizan como entidades patriarcales: velan solícitas por sus trabajadores; les aseguran salario y apoyo a lo largo de toda la vida; pero a cambio exigen fidelidad a ultranza. Esto es: la empresa hace propia la organización feudal, jerarquizada, propia de pasadas épocas. Las promociones laborales serán posibles solo tras largos años de aprendizaje y de acumulación de méritos. Otro tanto sucedía en la industria del cine: antes de ser director, el aspirante se veía obligado a pasar una larga etapa de meritoriaje a las órdenes de algún veterano.

Todas las empresas se comprometían con sus trabajadores mediante contratos rígidos, con escasas posibilidades de movimiento. Otro tanto sucedía, por demás, en la industria del cine, donde solo los directores o los intérpretes y técnicos más cualificados podrían cambiar fácilmente de compañía. El común de los trabajadores permanecía firmemente amarrado a un mismo estudio, sin que fuera fácil cambiar de trabajo.

Es oportuno señalar que el crecimiento económico —y esto es algo que se aprecia con claridad en numerosas películas de la época— no se corresponde con un bienestar más generalizado de la población; todo lo contrario, la mayor parte de la misma continuará sufriendo estrecheces y carencias, sumadas a las difíciles condiciones de vida en las cada vez más superpobladas grandes ciudades. La vida se encareció progresivamente y, pese a la bonanza económica, los ciudadanos japoneses no gozaban de un nivel de vida y de comodidad equiparable al de los países europeos y Norteamérica.

Huelga añadir que la economía japonesa continuaba siendo demasiado dependiente del comercio exterior, particularmente del norteamericano. El rehabilitado país depende esencialmente de las importaciones de combustible, materias primas y alimentos. La séptima nación del mundo por volumen demográfico dispone de una proporción ínfima de recursos y de materias primas. Para mantener los índices de desarrollo, se hace imperioso mantener un comercio exterior a gran escala, lo suficientemente flexible como para adaptarse a las volátiles circunstancias de la economía internacional.

También la literatura y el arte, en particular el cinematográfico, asistieron a un importante renacer tras la contienda. Algunos de los grandes autores que habían comenzado su carrera años atrás recogen ahora sus mejores frutos: fue el caso de Junichiro Tanizaki, quien desde finales de los 20 (*Hay quien prefiere ortigas* o *La historia de Shunkin*) venía desarrollando una obra de gran envergadura, y que culmina su carrera tras los años de guerra. Poco tiempo atrás (en 1941) había concluido su versión en japonés moderno del *Genji monogatari*, monumento señero de

La economía japonesa continuaba siendo demasiado dependiente del comercio exterior, particularmente del norteamericano

las letras japonesas escrito a principios del siglo XI por la dama Murasaki Shikibu en un japonés incomprensible hoy para muchos, así como una de sus novelas más reputadas: *Las hermanas Makioka* (llevada al cine por Kon Ichikawa en 1984) y *La llave o Confesión impúdica* cuyo argumento fue pintorescamente trasladado a Venecia por Tinto Brass (*La llave secreta*, 1983).

También el maestro Yasunari Kawabata culmina su obra tras la guerra: en 1948 publica la versión definitiva de *País de nieve*, a la que seguirá *El clamor de la montaña*, adaptada por Mikio Naruse en 1954, o *La casa de las bellas durmientes*. En 1949, además, se publicó la primera novela de Yukio Mishima: *Confesiones de una máscara*, iniciando con ella una trayectoria tan polémica como fecunda en logros literarios.

Las letras japonesas de la posguerra se fortalecieron gracias a las aportaciones de destacados novelistas cuyas obras fueron a menudo llevadas al cine. Este fue el caso de: Ibuse Masuji (cuya novela más famosa, *Lluvia negra*, publicada en 1965, sería adaptada por Shohei Imamura en 1989), Junpei Gomikawa (autor de *La condición humana*, posteriormente adaptada por Masaki Kobayashi en 1959) o Shohei Ōka, autor de *Fuego en la llanura*, llevada al cine por Kon Ichikawa en 1959.

También en la posguerra algunas mujeres desarrollaron una intensa actividad literaria, lo que hubiera sido impensable tiempo atrás. Entre ellas la más destacada fue Fumiko Hayashi (1904-1951), quien inspiró varios largometrajes a Mikio Naruse, incluidos dos de los mejores: *Meshi* (*El banquete* 1951), y sobre todo *Ukigumo* (*Nubes flotantes*), publicada en 1951 y llevada a la pantalla cuatro años más tarde. Además, Naruse utilizó la figura histórica de Fumiko Hayashi como protagonista de otra película: *Horoki* (*Crónica de una trotamundos*, 1962), adaptación de un relato autobiográfico en el que Hideko Takamine encarnó a la atormentada novelista.

La crisis juvenil y el conflicto generacional fue, asimismo, un tema recurrente en la literatura japonesa de la posguerra. Sobre todo, a raíz del éxito popular que tuvo *La tribu del sol*, de Shintaro Ishihara (publicada en 1955, y llevada al cine por Takumi Furukawa al año siguiente). Tanto la película como la novela fueron reflejo de la nueva juventud japonesa, y fueron emblema de toda una generación que fue llamada *Taiyozoku*, en referencia explícita a la novela de Ishihara.

En 1965, Japón volvió a conseguir un Premio Nobel de Física, esta vez para el doctor Shinichiro Tomonaga. En 1973 el doctor Esaki recibió el tercer Nobel de Física japonés. Al año siguiente, el antiguo primer ministro Eisaku Sato recibirá el premio Nobel de la Paz, culminando de este modo el reconocimiento internacional a la transición de un asombroso país que, en menos de tres décadas, se había situado entre las principales democracias del planeta.

Poco antes, en 1968, las letras japonesas habían sido galardonadas con su primer Premio Nobel. De entre los varios candidatos que hubieran podido recibir con todo merecimiento el galardón, el honor recayó en el maestro Yasunari Kawabata. La literatura japonesa no volverá a alcanzar dicho premio hasta 1994, año en que Kenzaburo Oé conseguirá el segundo Nobel de literatura japonesa.

Entre los autores populares, merece ser destacado Jiro Osaragi, autor de novelas románticas y aventureras que gozó de popularidad en posguerra, y que llegó a ser adaptado por el mismísimo Ozu (*Las hermanas Munakata*, 1950). Sin embargo, hubo nombres más ilustres en la generación literaria de la posguerra; entre ellos Dazai Osamu (1909-1948), autor de *El sol que declina* y *Ya no humano*. Y muy especialmente Yukio Mishima, quien se suicidó el 26 de noviembre de 1970, tras secuestrar al general en jefe de las Fuerzas de Autodefensa, y tras escenificar un ritual tan

En 1965, Japón volvió a conseguir un Premio Nobel de Física, esta vez para el doctor Shinichiro Tomonaga

operístico como macabro. El acontecimiento, que conmovió a toda la opinión pública japonesa, ha sido comentado en abundante bibliografía e inspiró una singular película a Paul Schrader (1985). Coetáneos del controvertido autor fueron Abe Kôbô, autor de varias novelas llevadas al cine por Hiroshi Teshigahara: *La mujer de la arena*, *El rostro ajeno*, y *El hombre sin mapa* y Shûsaku Endô, autor de novelas como *Escándalo*, *El samurai* o *Silencio*.

Con el ímpetu de la prensa y del negocio editorial comenzó, asimismo, a desarrollarse con fuerza la historieta japonesa (*manga*), que conseguirá un impredecible éxito internacional en futuras décadas. Del mismo modo, se expande un género muy particular en Japón, que gozó de una insólita popularidad: los llamados *Nihonjin-ron*, o ensayos sociológicos sobre el pueblo japonés, sobre su identidad colectiva y sobre las singularidades de su cultura nacional. La literatura, la cultura popular y particularmente el cine proporcionan la mejor crónica de un país sorprendente y fascinante que sufrió tantos y tan bruscos cambios en el curso de una sola centuria.

*Desde sus mismos
orígenes, la
Nikkatsu será la
productora más
comprometida
con el nuevo
movimiento*

3. Taiyozoku: La estación del sol poniente

En 1956 se estrenaron en Japón tres películas basadas en otras tantas novelas de Shintaro Ishihara: *Taiyô no kisetsu* (*La estación del sol*, Takumi Furukawa); *Kurutta kajitsu* (*Fruta loca o Pasiones de juventud*, Ko Nakahira), y *Shokei no heya* (*La habitación del castigo*, Kon Ichikawa). Las dos primeras fueron sendas producciones Nikkatsu, mientras que la tercera corrió a cargo de Daiei; de este modo, los grandes estudios acogieron los primeros destellos del cine más rebelde e inconformista de la siguiente década. Tanto las novelas como sus versiones cinematográficas daban voz a una juventud hedonista y amoral y se convirtieron en el estandarte de una nueva sensibilidad, de ruptura y rechazo ante la tradición nacional. El éxito que consiguieron originará una serie de películas, reconocidas desde entonces como *Taiyôzoku Eiga* (el cine de la Tribu del Sol), cuyos representantes lanzan dardos contra la sociedad japonesa. Cineastas como Yasuzo Masumura arremeten a partir de entonces contra todas las convenciones que habían sido propias del cine japonés. Rechazan por añadidura el cine familiar que, como es el caso de Ozu y las producciones características de Shôchiku, representaban personajes y formas de vida burguesas y conformistas, integradas en el concierto urbano. Dicho en otras palabras, se sublevan contra los estereotipos sobre los que, según sostienen, se ha edificado el cine japonés.

Desde sus mismos orígenes, la Nikkatsu será la productora más comprometida con el nuevo movimiento. No cabe duda que semejante actitud obedecía a planteamientos estratégicos. Tras su reapertura en 1954, la veterana firma se había encontrado con el boicot de las restantes compañías y con la imposibilidad de hacerse con directores de prestigio o con estrellas famosas. No quedaba más remedio que apostar con decisión por las nuevas promesas, a las que no solo ofrece atractivas condiciones económicas sino, principalmente, libertad para hacer películas personales. De este modo futuros nombres valiosos se formarán, precisamente, en el seno acogedor de Nikkatsu. Es el caso de Shohei Imamura, quien debutó en 1958 con *Nusumareta yokujô* (*Deseos robados*), y de Seijun Suzuki, entre muchos otros. Las coyunturas de taquilla se mostraron favorables, puesto que aquellas obras de juventud gozaron de buena acogida. Al fin y al cabo eran eco de las inquietudes del momento, y el público que más acudía a las salas era el adolescente. La juventud ha cobrado, por otra parte, una importancia emergente como voz disidente en el país. ¿Por qué no utilizar el cine como instrumento comercial que, además, puede contribuir a aplacar la ira juvenil al permitir su canalización mediante las imágenes? La

suma de todas estas circunstancias propició el que estas películas, hechas por y para jóvenes, no tardasen en constituir una fracción importante del mercado.

Las apetencias rupturistas corren paralelas con una fuerte demanda de películas de acción y eróticas. Aunque estas se desarrollan en circuitos independientes, no tardaron en ser incorporadas a la producción de las principales compañías, ante sus atractivos comerciales. De este modo, entre 1965 y 1973 se producen unos 400 títulos anuales. De ellos la mitad, aproximadamente, son películas eróticas. Aunque se prohíbe la exhibición de órganos genitales, el sexo se muestra progresivamente explícito en la pantalla, hasta alcanzar el clímax absoluto en *El imperio de los sentidos* (1976), una película que rompe moldes hasta la fecha intocables en el cine japonés.

La notable obra de Nagisa Oshima, así como la posterior *El imperio de la pasión* (1978) se construye sobre impulsos y deseos reprimidos, que son liberados de una manera violenta a través de su proyección en las salas oscuras. Después de todo la violencia y el sexo son factores indisolubles en el cine; y en Japón, más allá de Oshima, a menudo se alían con refinada crueldad y hacen gala de una notable estilización formal. Es el caso de las películas de Kôji Wakamatsu o de Seijun Suzuki. Pero además menudean, con fines estrictamente comerciales, las películas pornográficas “blandas” —*pinku eiga* o *roman poruno*—, que se erigirán en una de las claves para la supervivencia de los estudios.

No solo Nikkatsu aprovecha el reclamo de la juventud. También Shôchiku alterna las producciones ortodoxas de Ozu y de sus artistas veteranos con películas arriesgadas realizadas por cineastas transgresores y noveles. Corría el año 1954 cuando un joven y prometedor estudiante de Derecho y Ciencias Políticas, que ha participado activamente en los movimientos de protesta universitarios, ingresó en la Shôchiku como ayudante de dirección. A partir de ahora Nagisa Oshima coincidirá en la compañía del Pino y el Bambú con otras jóvenes promesas en periodo de formación, como Yoshisige Yoshida y Masahiro Shinoda. La necesidad de contar con nuevos valores con los que renovar la producción favorece que el estudio les permita dirigir su primera película sin necesidad de soportar un dilatado periodo de formación, como era habitual en los estudios japoneses. Gracias a estas circunstancias, en 1959 Nagisa Oshima pudo realizar *Ai to kibô no machi* (*La ciudad del amor y de la esperanza*), una variante invertida de los tradicionales melodramas Shôchiku.

La película no fue recibida con entusiasmo, lo que encaminó a la productora a inhabilitar a Oshima durante seis meses. No obstante, en 1960, fue capaz de realizar un tríptico en el que representa una situación desalentadora: un universo nihilista y carente de esperanzas en el que se sumergen sus protagonistas: *Seishun Zankoku monogatari* (*Relatos crueles de juventud*); *Nihon no yoru to kiri* (*Noche y niebla en Japón*), y *Taiyô no hakaba* (*El entierro del sol*). Los títulos son holgadamente expresivos. Aún el último supone una suerte de acta de defunción de aquella tribu de los *Taiyozoku*, incapaz de sobrevivir a su propia fatiga existencial. Muchos jóvenes cineastas comenzaron sus carreras en la Shochiku, que buscaba savia joven para renovar la producción. Las películas innovadoras que realizaron Oshima y otros jóvenes cineastas en el tradicional estudio (como Yoshida y Shinoda) autorizaron a algunos críticos a reconocer en ellos la vanguardia de la llamada “Nueva Ola de Shochiku”. El ejemplo más señalado de este giro hacia posiciones radicales lo proporcionó de nuevo Nagisa Oshima con sus *Historias crueles de juventud* (*Seishun zankoku monogatari*, 1960). A la sombra de los *Taiyozoku*, la actitud rebelde y amoral de los hijos más jóvenes ocasiona la crisis y la descomposición de una familia ya trunca-

Las películas innovadoras que realizaron Oshima y otros jóvenes cineastas en el tradicional estudio autorizaron a algunos críticos a reconocer en ellos la vanguardia de la llamada “Nueva Ola de Shochiku”

da por la muerte o el distanciamiento de los padres. El entorno, en realidad, no es muy distante de las producciones familiares del estudio; de hecho las dos actrices protagonistas trabajaron con Ozu en el curso de aquellos años: Miyuki Kuwano, la joven desarraigada de las *Historias crueles* de Oshima, había intervenido en *Flores de equinoccio* y en *Otoño tardío*; Yoshiko Kuga, que interpreta a la hermana mayor en aquella misma película *cruel*, también figuraba en el reparto de *Flores de equinoccio*, y volvería a colaborar con Ozu en *Buenos días*.

“En el sonido de una falda al rasgarse y en el zumbido de una lancha, el espectador atento escucha la llamada de una nueva generación del cine japonés”, anuncia Nagisa Oshima (loc. cit. Allzine, 2011), reivindicando con palabras e imágenes la potencia de una cámara airada: una nueva forma de hacer cine y de entender el mundo cuya intensa fuerza ya nadie puede ignorar. Las viejas formas de hacer cine, el vetusto y apolillado *shomin geki* y las enmohecidas gestas medievales ya no dan respuestas, no definen la compleja realidad del país. De este modo, y trabajando en el seno de Shochiku, la productora en la que Ozu realizó casi toda su carrera, el joven cineasta fustiga las imágenes canónicas de sus predecesores y sienta las bases sobre las que se edificará un nuevo cine japonés. “En julio de 1957 —escribe— *Besos* (*Kuchizuke*), de Masumura Yasuzo empleó una cámara giratoria libre para filmar a unos jóvenes amantes dando vueltas en motocicleta. Sentí entonces que la corriente de una nueva era ya no podía ser ignorada por nadie, y que una fuerza poderosa e irresistible había llegado al cine japonés” (loc. cit.: Sato, 1987, p. 213). Una nueva fuerza que se plasma en imágenes con energía revolucionaria, con vocación radical de cambio. Porque para transformar la sociedad se hace preciso arremeter contra las formas estéticas y cinematográficas en las que se reconoce dicha sociedad.

De este modo, y guiado por la radicalidad formal y política, el cine se transforma en un poderoso instrumento de transformación. El iconoclasta Nagisa Oshima reconoce detestar todo el cine japonés: a sus directores y a sus estrellas, sus géneros y su industria. Pero sobre todo, y de manera muy particular, aborrece y rechaza el sentido de identidad nacional que se desprendía de sus películas (Turim, 1998, p. 20). Por esta razón, y si se debe romper, es preciso hacerlo con contundencia. A lo largo de sus *Historias crueles de juventud*, obra emblemática, estrenada en 1960, las actrices de Ozu sufren todo tipo de afrentas y humillaciones, que desembocan en un final sangriento: la joven y su descarriado novio yacen moribundos, separados en la distancia, pero juntos por efecto de las imágenes superpuestas. A lo largo de toda su peripecia deambulan sin rumbo fijo, tan extraviados como los adolescentes que navegan al azar, a bordo de una barca explícitamente llamada *Sun Season*, en *Fruta loca*. Las fuerzas disgregadoras que descomponen las familias en las películas de Ozu se transforman en sentimientos nihilistas y desencantados, alentados por una situación política inestable: el sindicato estudiantil *Zengakuren* promueve manifestaciones contra el pacto de cooperación con los Estados Unidos, lo que degeneró en violentos disturbios callejeros de los que el propio Oshima fue cronista enfebrecido en películas como *Murió después de la guerra* o en *Diario de un ladrón de Shinjuku*. En la pulsión destructiva de estos jóvenes, que se lanzan al mar a bordo de una moto como una forma de precipitarse a las tinieblas, se reconocen otros actos iconoclastas que, en el cine y en la literatura, preceden a la autoinmolación: es el caso del acomplexado bonzo que prende fuego al templo Kinkakuji, incapaz de resistir su belleza, en la novela *El pabellón dorado*, adaptada al cine por Kon Ichikawa (*Enjo. El incendio*, 1958). El autor literario de esta parábola del holocausto personal, Yukio Mishima, gustaba de representar en las películas en las que intervenía su propia muerte: en *Salvaje como un ciclón* (Yasuzo Masumura, 1960), en *El lagarto negro* (Kinji Fukasaku, 1968), o en *Yūkoku* (*Patriotismo*), cortometraje dirigido por el propio Mishima en 1965. Como bien se

En el terreno del documental se fue más allá: auténticos manifestos en favor de las víctimas del desarrollo acelerado y de la pérdida de identidad del pueblo nipón

recuerda, el autor de *El Mar de la Fertilidad* puso fin a su carrera y a su propia vida, en 1970, mediante una liturgia narcisista de rebeldía y sangre. Es preciso aniquilar la belleza, podría pensar el escritor que hizo de ella un ideario vital y artístico, antes que esta aniquile el espíritu bien templado. La furia con que actúan todos estos personajes, sea en obras de ficción o en el curso de sus propias vidas, se resume admirablemente en la imagen con la que Nagisa Oshima cierra su filmografía: en el plano final de *Gohatto* (2000), el samurái corta con furia el cerezo florido, del que siguen manando pétalos como gotas de sangre plateada o como lágrimas de luz en la noche. La belleza, cuando es excesiva, mata.

Algunos autores, como David Desser, han considerado la Nuberu Bagu como un movimiento generacional, de naturaleza espontánea, guiado por la necesidad de realizar películas con inevitable contenido político, orientadas a denunciar las contradicciones internas de la sociedad japonesa, y por aislar unos valores éticos y estéticos que se deploran por caducos y anquilosados (Desser, 1988, p. 4). Como es de suponer, dicho movimiento subversivo no fue amparado por las grandes productoras, que siempre trataron de sofocar radicalismos de todo tipo. No sobra añadir que las películas de estos jóvenes airados no siempre gozaron del beneplácito del público. El cine, que sufre ya directamente la competencia de la televisión, comienza a declinar como espectáculo de masas. Y películas como aquellas difícilmente habrían de enmendar la situación. Tanto en sus películas como en sus escritos, Nagisa Oshima no deja de denunciar una conciencia victimista en el cine japonés de posguerra: víctima primero de la opresión feudal; después de la guerra y de la derrota, y de la ocupación americana y de la democracia impuesta al final (Oshima, 1992). Las grandes compañías productoras, con Shochiku en cabeza, lejos de denunciar esta situación, tienden a alimentarla. Por esta razón las voces subversivas, muchas de las cuales comienzan su carrera en los grandes estudios, se ven obligadas muy poco después a recluirse en pequeñas empresas marginales (Tomasi, 1996, p. 389). Este fue, en última instancia, el destino de Oshima, quien tras su colérica trilogía no encuentra más camino que abandonar la Shôchiku. No tardarán en seguir sus pasos Yoshida y Shinoda. Todos ellos allanarán los senderos que ya estaban trazando las pequeñas productoras independientes.

Sería sin embargo inexacto asegurar que todos los cineastas que emergen a finales de los 50 y principios de los 60 estaban vinculados con las grandes compañías. No pocos de ellos se desenvuelven como francotiradores en el entorno independiente. Cabe destacar a Susumu Hani y, en particular, a Hiroshi Teshigahara, autor de una obra breve, pero inclasificable, alentada por su colaboración con el escritor Abe Kôbô. Entre todas las películas realizadas conjuntamente destacan *Suna no onna* (*La mujer de la arena*, 1964), y *Tanin no kao* (*El rostro ajeno*, 1966), sendas parábolas sobre la identidad, sin duda pertinentes en un país cuya evolución y peripecia histórica han provocado la sustitución de unos patrones culturales autóctonos por otros muy distintos (Ehrlich y Santos, 2001).

También en el terreno del documental se realizaron obras meritorias: no se trata de simples documentos antropológicos o históricos, sino de auténticos manifiestos en favor de las víctimas del desarrollo acelerado y de la pérdida de identidad del pueblo nipón, a cargo de cineastas sensibles y comprometidos con la realidad de su tiempo, tales como Shinsuke Ogawa y Noriaki Tsuchimoto. La crítica advirtió las apetencias renovadoras, comunes en todos estos jóvenes cineastas, que no tardaron en ser identificados bajo el genérico Nuberu Bagu, adaptación japonesa del francés Nouvelle Vague. Todos ellos tienen en común el firme compromiso con la renovación ética, política y estética de la sociedad japonesa, usando para ello, como herramienta privilegiada, el medio cinematográfico: el arte de los nuevos tiempos.

David Desser ha considerado la Nuberu Bagu como un movimiento generacional, de naturaleza espontánea, guiado por la necesidad de realizar películas con inevitable contenido político

Comparten todos estos cineastas inconformistas un parecido interés por la exploración formal, encaminado a la renovación del lenguaje. No se trata de ningún hecho gratuito, puesto que el objetivo está orientado a practicar, sobre el atril cinematográfico, una nueva lectura de la historia del país. Es común, asimismo, el rechazo de la tradición o, en los casos más fértiles, la reinterpretación de la misma. En este sentido la Nuberu Bagu corre paralela a las jóvenes cinematografías que discurrieron, con vocación de ruptura, en otros lugares del planeta. Sin embargo, al contrario que sus homólogos europeos, los jóvenes airados japoneses carecen de mentores cinematográficos autóctonos. En particular rechazan a los maestros veteranos, como Mizoguchi, Naruse u Ozu por juzgarlos desfasados. No tienen, pues, el aliento que en Europa dispensaban los ejemplos de Renoir, Rossellini o Vigo. Tampoco sienten particular admiración por el cine americano. Se trata de una generación tan rebelde como desarraigada que, sin embargo, encuentra un espejo con el que mirarse en la obra de Jean-Luc Godard, y en los más rebeldes cineastas europeos.

Al margen de aquella Nuberu Bagu, Kaneto Shindo dirigió, en 1960, *Hadaka no shima* (*La isla desnuda*), sin diálogos y con mínimos recursos. Hubo de ganar el Gran Premio en el Festival de Cine de Moscú, y llegó a transformarse en modelo para las pequeñas producciones independientes. Al año siguiente Shohei Imamura, que había sido ayudante de dirección de Ozu en *Shochiku*, dirigió para Nikkatsu su primera película importante: *Cerdos y acorazados* (*Buta to Gunkan*, 1961), donde describe la vida de una aldea japonesa próxima a una base naval norteamericana. También aquel año Akira Kurosawa dirige *Yojimbo*, primera parte de un díptico consagrado a un *rônin* socarrón y pendenciero, que se verá continuada por su secuela *Tsubaki Sanjuro* (1962). A ambos cabe añadir *Harakiri* (Masaki Kobayashi, 1962), un turbulento *jidai-geki* protagonizado por Tatsuya Nakadai. Aquel mismo año, y coincidiendo con la penosa enfermedad y muerte de Yasujiro Ozu, nace la Art Theatre Guild (ATG). Se trata de una pequeña compañía orientada hacia la distribución, en particular de películas extranjeras; pero poco tiempo después pasará a coproducir películas de presupuesto bajo o moderado, habitualmente en colaboración con productoras pequeñas e independientes. Pero al tiempo sabe mantener relaciones estratégicas con las más importantes, como la Toho.

Esta nueva productora dará un impulso enérgico a la obra de jóvenes cineastas, que de otro modo hubieran visto peligrar su carrera. Shinoda, Hani, Imamura y Oshima serán algunos de los cineastas beneficiados por la intensa y decidida actividad de la ATG, siempre atenta a la promoción de los nuevos valores. En concreto Oshima rueda, al socaire de la ATG, algunas de sus películas más representativas: *Kôshikei* (*El ahorcamiento*, 1968); *Shinjuku dorobô nikki* (*Diario de un ladrón de Shinjuku*, 1969); *Shônen* (*El muchacho*, 1969) y *Gishiki* (*La ceremonia*, 1971). Estas dos últimas películas diseccionan, de manera premeditadamente cruel, a la familia entendida como una estructura social anacrónica y disfuncional (Santos, 1999, pp. 359-371).

En otras compañías también se realizan diversas producciones valiosas: en 1964 Imamura dirige *Intenciones de asesinato*; Masaki Kobayashi hace lo propio con *Kwaidan* y Hiroshi Teshigahara alcanza su cúspide gracias a *La mujer de la arena*: tres películas fundamentales del cine japonés de los 60. Además, en 1965, y para documentar el gran acontecimiento deportivo que se celebrara el año pasado, Kon Ichikawa realizó una brillante *Olimpiada en Tokio*. También este año Akira Kurosawa estrenó *Aka Hige* (*Barba Roja*), película que, entre otros premios, obtuvo la Espiga de Oro del XII Festival de Cine de Valladolid, en 1967. Pero más allá de los galardones no abundan los motivos para la euforia. Durante los años 70, la crisis se agudiza en las compañías

*La Nuberu Bagu
corre paralela a las
jóvenes
cinematografías
que discurrieron,
con vocación de
ruptura, en otros
lugares del planeta*

productoras, y quienes más sufren la crisis son, precisamente, los grandes estudios. Pero las dificultades que estos atraviesan afectan sobre todo a las pequeñas que sobreviven a su sombra. Este fue el caso de la ATG que, incapaz de remontar la crisis, cierra sus puertas en 1975. Su cierre marca el acta de defunción de aquel joven cine japonés que había sido protagonista y notario de un episodio importante en la historia de la nación.

Pero volvamos a Nikkatsu, que no corría mejor suerte. Su verdadera resurrección se había logrado gracias a las películas sobre jóvenes que empezara a realizar a mediados de los 50. Estas producciones, baratas pero exitosas, supieron conectar con el público juvenil, bajo la tutela del impulso transgresor al que ya nos hemos referido: el movimiento *Taiyozoku* (*La Tribu del Sol*), antesala de la *Nuberu Bagu* que aflorará en la próxima década. Sin embargo, estos esfuerzos disidentes e innovadores no bastaron para mantener a flote una firma comercial de envergadura. Para sobrevivir a la crisis de los 70, la veterana y honorable productora, pionera del cine japonés y cuna de no pocas de sus glorias, se vio forzada a producir fundamentalmente las llamadas *pinku eiga* o *roman poruno*: películas pornográficas suaves en la representación del sexo, pero descarnadas en el uso de la violencia y el sadismo.

En un artículo publicado en 1965 Nagisa Oshima escribió: “Si alguien me pregunta hacia dónde voy, probablemente respondería: voy en busca de la libertad”. Y añade: “Somos libres porque la libertad no es posible. En consecuencia, sobrellevo una pesada carga” (Loc. cit. Turim, 1998, p. 273). ¿Cómo hacer frente a un proyecto de liberación que se sabe al mismo tiempo personal y colectivo? Para Oshima, solo será posible estableciendo una calculada complicidad y hasta una simbiosis estrecha entre política y sexo. La revolución política, si la hay, debe coincidir con la revolución sexual, pues solo ambas exaltarán y liberarán a cada individuo en su plenitud. *Las historias crueles de juventud* de Oshima, así como todo el nuevo cine japonés acogido bajo el parasol de la *Nuberu Bagu*, se debaten entre la necesidad de una nueva forma de hacer cine y la consciencia de su imposibilidad, lo que genera frustración, pero también desata energía. Energía sexual y política; esto es: cinematográfica. El joven cine japonés, como en tantas otras latitudes de posguerra, nace de la urgencia de proyectar, sobre las pantallas y sobre el mundo que nos rodea, una forma comprometida de entender el mundo a través de las imágenes, entre la revolución y el deseo; ante la necesidad irreprimible de cultivar, por fin, una nueva mirada: la mirada propia de su tiempo.

La verdadera resurrección de Nikkatsu se había logrado gracias a las películas sobre jóvenes que empezara a realizar a mediados de los 50

4. Final. *Nuberu Bagu*: la libertad en llamas

El término *Nouvelle Vague*, acuñado por la periodista francesa Françoise Giraud en la portada del semanario *L'Express* en octubre de 1957, no pasa de ser un eficaz reclamo publicitario. Otro tanto podríamos considerar de su homólogo japonés, la *Nuberu Bagu*, concebido como réplica del modelo francés, con el que comparte un mismo impulso renovador. En ambos casos el apelativo se refiere a un grupo de cineastas que trata de liberar el arte de normas académicas, proponiendo como alternativa un cine desinhibido, sin prejuicios; contrario al dogma, al canon y a toda imposición.

El cine es un arte de juventud: es preciso tener un ánimo joven para hacer cine. Por esta razón el calificativo *nuevo* cobra pleno sentido, tanto en Europa como en Asia. Los componentes de la *Nueva Ola* se interrogan, desde las calles de París, sobre el gran arte de nuestro tiempo: ¿qué es el cine?, un dilema que da, al mismo tiempo, el título a un libro-manifiesto clásico, concebido por el gran mentor André Bazin. ¿Qué es hacer cine aquí y ahora? ¿Por qué hacer este cine y por

qué hacerlo de esta forma? ¿A quién se dirigen los cineastas y qué persiguen con sus películas? Son preguntas básicas, y nada inocentes, que se hallan en el meollo de una modernidad cinematográfica que vislumbraba, más allá del horizonte, su propia extinción. La modernidad fue. “Espero el fin del cine con optimismo”, sentenció Godard, siempre lúcido y profético. Es bueno mirar hacia atrás sin ira, contemplar la propia historia como vía de renovación, pero sin olvidarnos del tiempo presente y de sus inevitables urgencias, pues es este presente el que da pleno sentido al pasado y el que sienta las bases para el futuro.

¿Qué permanece, pues, de la *Nueva Ola*? ¿Y qué de la *Nuberu Bagu*? No se puede desdeñar la ambición de los cineastas europeos y japoneses que, desde entornos muy distintos, vislumbraban la conciencia de lo que el cine pudo llegar a ser. Un arte moderno y comprometido que, tal vez, hubiera podido alcanzar una madurez ética y estética perdurable, ajena a meros intereses comerciales. Hoy permanece, con singular brillo, el espíritu de libertad de sus cineastas. Un espacio todavía vivo, aunque en muchos casos maltratado, arrinconado o ignorado. Todavía hoy perviven pequeños reductos, pequeñas minorías; aisladas formas de resistencia que mantienen viva la luz de aquella vieja nueva ola.

En Europa y en Japón prendió como el fuego sobre la estopa aquel ideal de libertad narrativa y expresiva; un sentimiento liberador llamado a ser contagioso. Los jóvenes cineastas ven preciso reinventar el cine; cada plano debe ser rodado como si fuera el primero. Se hace preciso recuperar el espíritu de Lumière en los años de Godard. Para hablar con un lenguaje diferente, para crear un arte adecuado a su tiempo; para buscar nuevos recursos, nuevas formas, nuevas visiones, nuevas perspectivas. Para cultivar nuevas miradas y para valorar sin más la diferencia por el hecho mismo de ser diferente. Las artes tradicionales se han hecho viejas, y posiblemente el cine también. Pero hubo un tiempo, no excesivamente lejano, en que el cine fue un arte joven hecho por gente joven y dirigido a un público joven.

Nouvelle. Nuberu. Nuevo. El Séptimo Arte, el arte que da nueva forma a los nuevos sueños y a las nuevas miradas, el arte de nuestro tiempo. El misterio del cine sigue vivo aún, en Europa y en Japón; encontrar su misterio no es la meta, pero quizá sea el camino. Este fue, precisamente, el itinerario recorrido por los cineastas japoneses, buscando un compromiso con su país, con su mundo, con su tiempo, porque creían en el nuevo arte y porque creían en sus posibilidades. “El cine es el arte del presente. Pero lo interesante es que anuncia el futuro. Y sigue al pasado”, vaticinaba Jean-Luc Godard. Porque, en definitiva, el cine se sitúa en una encrucijada esencial: la que une y separa el arte y la vida.

Filmar es capturar y representar el tiempo presente, con vistas a construir memoria. Una memoria que es al mismo tiempo individual y colectiva, objetivo importante cuando hoy conocemos y recordamos a través de imágenes y a través de películas. La *Nuberu Bagu* y sus cineastas contribuyeron, de manera poderosa, a construir la memoria colectiva de un país sometido a incertidumbres y desafíos que, seguramente, perviven hoy bajo nuevas formas. A lo largo del artículo hemos tratado de reconocer cómo el cine, y en particular el japonés, se sitúa en esa difusa encrucijada de senderos que se bifurcan entre la realidad y la ficción. Cada cineasta sigue su camino, en Europa y en Asia; pero el objetivo es muy similar en todos ellos:



se pretende transformar el cine en un genuino vehículo de exploración y de conocimiento; un nuevo arte comprometido con su público y con su tiempo; un espacio de libertad.

Referencias

- Abe, Kôbô (1989). *La mujer de la arena* (Kazuya Sakai, trad.). Madrid: Siruela.
- Abe, Kôbô (1994). *El rostro ajeno* (Fernando Rodríguez-Izquierdo, trad.). Madrid: Siruela.
- Abe, Kôbô (2015). *El mapa calcinado* (Ryukichi Terao, trad.). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Allen, G. C. (1980). *Breve historia económica del Japón moderno*. Madrid: Tecnos.
- Allzine (12 de mayo de 2011). Historias crueles de Juventud: Los tres de la Shochiku. Hacia un nuevo cine japonés. *Asiateca*. Recuperado de <http://www.asiateca.net/2011/05/12/historias-cruels-de-juventud-los-tres-de-la-shochiku-hacia-un-nuevo-cine-japones/>
- Beasley, W. G. (1995). *Historia Contemporánea de Japón*. Madrid: Alianza.
- Desser, D. (1988). *Eros plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ehrlich, L., & Santos, A. (2001). The Taunt of the Gods: Reflections on Woman in the Dunes. En Dennis Washburn y Carole Cavanaugh (eds.), *Word and Image in Japanese Cinema* (pp. 89-107). Cambridge: Cambridge University Press.
- Endô, S. (1989). *Escándalo* (Hernán Sabaté, trad.). Barcelona: EDHASA.
- Endô, S. (2001). *El samurái* (Carlos Peralta, trad.). Planeta DeAgostini.
- Endô, S. (2009). *Silencio* (Jaime Fernández y José Miguel Vara, trads.). Barcelona: EDHASA.
- Hayashi, F. (2013). *Diario de una vagabunda* (Kayoko Takagi, trad.). Gijón: Satori.
- Hayashi, F. (2017). *Nubes flotantes* (Kayoko Takagi, trad.). Gijón: Satori.
- Herrero, F. (1978). *Cine japonés actual*. Valladolid: XXIII Semana Internacional de Cine.
- Kawabata, Y. (1969). *El clamor de la montaña* (Jaime Fernández y Satur Ochoa, trads.). Barcelona: Ediciones G. P.
- Kawabata, Y. (1969). *País de nieve* (César Durán, trad.). Barcelona: Zeus.
- Kawabata, Y. (1989). *La casa de las bellas durmientes* (Pilar Giral, trad.). Barcelona: Luis de Caralt.
- Mishima, Y. (1983). *Confesiones de una máscara* (A. Bosch, trad.). Barcelona: Planeta.
- Nagisa Oshima (2013). San Sebastián: Festival de Cine; Filmoteca Española.
- Osamu, D. (1962). *Ya no humano* (José María Aroca, trad.). Barcelona: Seix Barral.
- Oshima, N. (1992). *Cinema, Censorship and the State: The Writings of Nagisa Oshima: 1956 - 1978*. Cambridge (Massachusetts) - London: The MIT Press.
- Phillips, A. (2003). Pictures of the past in the present: modernity, femininity and stardom in the postwar films of Ozu Yasujiro. *Screen*, 44(2), 154-166.
- Racconti crudeli di gioventù: Nuovo Cinema Giapponese degli anni 60* (1990). Torino: Edizioni di Torino.

- Santos, A. (1999). Vida y muerte en un campo de cerezos: La ceremonia. En Pilar Cabañas, María Dolores Rodríguez del Alisal, y Antonio Santos (eds.), *Japón: un enfoque comparativo: Actas del III y IV Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España* (pp. 359-371). Madrid: Asociación de Estudios Japoneses en España.
- Sato, T. (1987). *Currents in Japanese Cinema: Essays*. New York: Kodansha International.
- Tanizaki, J. (2001). *Hay quien prefiere las ortigas* (M.^a Luisa Borrás, trad.). Barcelona: Círculo de lectores.
- Tomasi, D. (1996). El cine japonés de los años 50. En José Enrique Monterde y Esteve Riambau (eds.), *Europa y Asia: (1945 - 1959)* (pp. 353-389). Historia General del Cine. Volumen IX. Madrid: Cátedra.
- Turim, M. (1998). *The Films of Oshima Nagisa: Images of a Japanese Iconoclast*. Berkeley: University of California Press.